Warszawa, d. 1 grudnia 1918 r. № 5 (140)



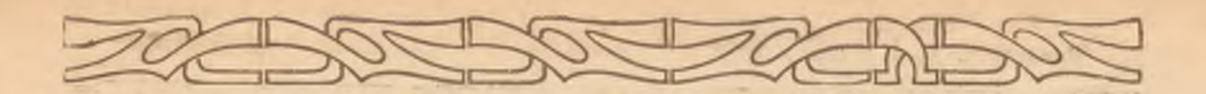
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

REGER

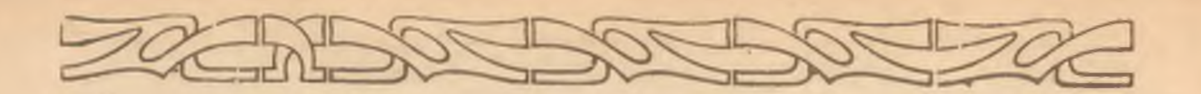
(1873 — 1916).

(Ciąg dalszy).

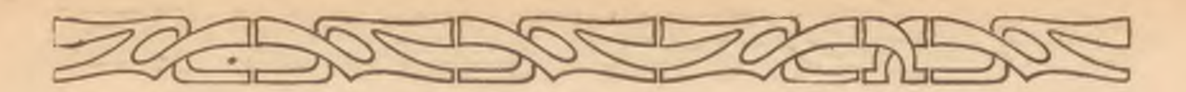
Jak Brahms tak i Reger rozpoczął dość późno twórczość na polu symfonicznem. Dopiero op. 90 jest oficjalnie pierwszem dziełem orkiestrowem Regera. Mówię oficjalnie, bo przedtem można było słyszeć jego romanzę orkiestrową, wykonaną raz w Monachjum i niewydaną. Nie można powiedzieć aby symfonjetta, t. j. ów op. 90, była dziełem pomyślanem w duchu orkiestry. Jest przeładowana polifonicznie, w swej bowiem fakturze pochodzi z polifonji organowej. Przypomina to symfonje Schumana, które też nie urodziły się z ducha orkiestry, lecz wyglądają tak, jakby były napisane na fortepian, później zaś zinstrumentowane. W symfonjetcie Regera znajdziemy wszelkie braki polifonicznie przeładowanych dzieł symfonicznych, w których gęsta masa głosów kontrapunktycznie prowadzonych z podziwu godną pomysłowością, pokrywa barwy instrumentalne, wskutek czego koloryt staje się szarym. Ale w symfonjetcie, brzmiącej na fortepianie bardzo dobrze, znajdziemy całego Regera. Nazwa pomyślana jest dość chyba ironicznie, bo to nie symfonjetta, lecz symfonja w całem tego słowa znaczeniu, podobnie jak następne dzieło symfoniczne Regera: Serenada 4-częściowa na dwie orkiestry. Trzeba oczywiście przywołać na myśl serenady Volkmana, Brahmsa i Czajkowskiego, aby pojąć potęgę i powagę myśli w serenadzie Regera. Materjał tematyczny serenad tych kompozytorów jest bez porównania bardziej serenadowy, lżejszy i znajdujący się na granicy między muzyką poważną, a tem, co Niemcy nazywają: eine bessere Unterhaltungsmusik. Najmniej dotyczy to określenie Brahmsa, ale i u niego w serenadach nie brak tematów nieco trywjalnych. I serenada Regera nie zawiera tematów takich, jakie cechują np. jego symfonjettę, nie trzeba przypuszczać, że Reger nie umie uderzyć w ton wielkiej wesołości, groteskowej a szalonej,—ale tematyka Regera ma w serenadzie przecież większą dostojność i znać na niej kompozytorską, wytrawną, krytyczną myśl. Przedewszystkiem jest to serenada w nastroju, ale forma jej i aparat techniczny zamienia ją na symfonję w małych rozmiarach, to właśnie jest symfonjetta. Znajdziemy w przeprowadzeniu pierwszej i ostatniej części, nieodzowne u Regera partje imitacyjne, a więc fugata, zresztą technika imitacyjna znajduje zastosowanie wszechstronne, polifonja wielka, ale jakże przejrzysta i powiewna nawet miejscami w porównaniu z symfonjettą. Nawet koloryt orkiestry staje się interesującym bardziej niż w sym-



fonjach Brahmsa, a tak odpowiednie dla serenadowego nastroju partje wiolonczeli i waltorni są wprost czarujące swą romantyczną, świeżą i uroczą inwencją. Jak Reger umie tematy kombinować, a być dalekim od ciągniętych za włosy, kombinacyjnych efektów, to widzimy właśnie w serenadzie, której część ostatnia nawiązuje do pierwszej, zamykając całość w sposób idealnie prosty a piękny. Do podniesienia nastroju przyczynia się niemało i to, że jedna orkiestra smyczkowa w serenadzie gra z tłumikami, druga—bez nich. Czar romantyki nocy zajmował Regera i nadal, a dowodem tego suita romantyczna. Lecz o niej poniżej będzie mowa. Gdy usłyszałem pierwszy raz orkiestrowe dzieła Regera, wówczas, mimo całego najintymniejszego związku z twórczością Regera, wyraziłem wątpliwość, czy Reger osiągnie kiedykolwiek technikę kolorystyki orkiestrowej. Regera zajmują zbyt problemy polifonji absolutnej, że nie powiem abstrakcyjnej, aby miał popłynąć z ogólnym prądem kolorystyki, wymagającej często ograniczenia się w rozmiarach techniki polifonicznej. Przypuszczenia moje popierali i koledzy ze szkoły kompozycji Ludwika Thuillego, wielkiego harmonisty i kontrapunkcisty, do którego nie wahał się odnieść Strauss, ten potentat techniki kompozytorskiej. Thuille, jako wagnerjanin par excellence, nie lubiał klasycznego kierunku Brahmsa, uwielbianego przez Regera. A tego ostatniego nazywał: verrückt gewordener Johannes Brahms. Obawy moje, wyrażone wobec prof. Kroyer'a, spotkały się z stanowczą odmową słuszności. I oto, historyk muzyki Kroyer, jeden z tych którzy odrazu poznali się na wielkości Regera, ucznia historyka muzyki, odniósł zwycięstwo nad praktykiem pierwszej klasy, jakim był najczcigodniejszy potentat wiedzy kompozytorskiej, Thuille. Ukazały się symfoniczne warjacje Regera na temat Hillera, op. 100. Reger, nie przestając być wielkim mistrzem polifonji, bo jako twórca warjacji nie zna większych nad Bacha, Mozarta, Beethovena, Mendelssohna i Brahmsa, pławi się wprost w kolorystyce orkiestrowej. A co najciekawsze—nie inne, tylko orkiestrowe dzieło, t. j. wspomniane warjacje hillerowskie, są największem, a zdaniem mojem, tylko najpopularniejszem z jego największych dzieł, bo osobiście stawiam niektóre ustępy z serenady i suity romantycznej wyżej. Ale jako całość, stoi to dzieło na najdoskonalszej wysokości między dziełami Regera. Dawniej tworzono t. zw. charakterystyczne i ornamentalne warjacje. Reger, jak nikt inny przed nim, połączył jedno pojęcie z drugiem, i dał arcywzór nowożytnej warjacji, która nie zrywa z klasycyzmem, a równocześnie idzie dalej, niż Brahms i jego i nie jego następcy. Gdy się przechodzi po raz pierwszy warjacje hillerowskie, nie można się dość nadziwić temu, że kompozytor oddala się od tematu tak szybko. Gramy raz, drugi i trzeci, i ciągle natrafiamy na niespodzianki, to w jednym, to w drugim głosie środkowym lub dolnym, ukaże się temat bądź przekształcony, bądź wyzyskany w swych najistotniejszych częściach. Pojawiają się liczne kontratematy, tak pełne niezależnej a uroczej inwencji, że nie dość można wyrazić podziwu dla Regera, który, kontrapunktując temat, tworzy tak swobodną i nową melodję, nie przedstawiającą się jak kontrapunkt, niby swobodny a przecież zależny i oglądający się co chwilę na cantus firmus, jak tego dowodzą kompozycje konserwatoryjnych urzędników od nauki kompozycji, którzy też chcą pokazać, że nauczyli się kontrapunktu. Albo np. Reger pozostawi w całości temat, który tonalnie przedstawia nam się prostym. Mówimy, że np. ma tonację E-dur. W warjacji ukazuje nam się wprawdzie na tonach, należących do tonacji E-dur, ale ta warjacja zupełnie nie ma tej tonacji. To nie sztuczka, lecz olbrzymie harmoniczne myślicielstwo i ideowe postępowanie w myśl najobszerniej interpretowanej zasady warjacji. I nie znajdziemy tu takich, coprawda, genjalnych, ale zawsze z premedytacją zastosowanych efektów łączenia dwóch tonacji, jak np. w „Salome" lub „Rosenkavalier" R. Straussa, ale coś co płynie naturalnie i wzrusza równocześnie do głębi. A przytem to formalne mistrzostwo, to niedoścignione władanie szeroko rozwiniętą trzyczęściową formą. Te motywiczno-tematyczne rozgałęziania i rozwijania myśli nieraz z motywu, który na pierwszy rzut oka może nawet nie zwracać na siebie uwagi, a przy rozwinięciu się napawa nas myślą o drzewie rozłożystem, którego pień stanowi warjacyjny temat. Równocześnie napewno nas przekonuje, że sztuka Regera ma charakter koncentryczny i dośrodkowy. Kto nie umie swych myśli zestrzelić w jedną, opartą na powiedzeniu Wagnera, że w sztuce nic nie można zdziałać bez entuzjazmu, kto nie umie myśleć organicznie w muzyce, ten może być pewnym, że sztuka Regera nie



będzie mu dostępną i nie przyjdzie do niego, wymagając, aby przyjść do niej. To charakterystyka sztuki nietylko wielkiej, ale i głębokiej równocześnie. Fuga, która kończy warjacje Regera jest najpotężniejszą, jaką od czasu Beethovena napisano. Jej gigantyczne rozmiary, ten królewski majestat rosnącej żywiołowości nie znają nic równego sobie. Pendant do hillerowskich warjacji stanowią warjacje orkiestrowe na temat Mozarta, ten sam, którego ubóstwiany przez Regera Mozart użył w swych warjacjach z sonaty fortepianowej. Tu już nasz podziw dla Regera jako kompozytora warjacji nie ma granic Ta wytrawna technika i umiarowość klasyczna odnosi tryumf nad kombinatorskiemi problematami polifonicznych i formalnych i harmonicznych środków muzycznych. Reger jest wielkim twórcą zarówno w swej prostocie, jak i w najzawilszych dziełach. Te i hillerowskie warjacje staną na czele warjacyjnej literatury od czasów Brahmsa. Rzec można, że, gdyby Reger żył dalej i nic nie stworzył więcej, nieśmiertelność i klasyczna dostojność byłaby mu zapewniona przez te dzieła. Ale nie tu leży znaczenie najnowszej epoki w *stylu* Regera. Trzy suity orkiestrowe zdradzają, że w Regerze odbywała się w czasach ostatnich zmiana i to wielka, zmiana zaznaczająca się nietylko w uproszczeniu konstrukcji polifonicznej i nadaniu jej czegoś uwolnionego z dającego się jakby zauważyć ciężaru sieci kontrapuktycznej i tej subtelności tkaniny głosowej, lecz także w oddalaniu się coraz większem od kazuistyki funkcji harmonicznych, uzależniających od siebie formalną strukturę i następstwo harmonji. Reger przytem przez unikanie dość wyraźne odgraniczających frazy kadencji na sposób właściwy mistrzom polifonji i przez budowę fraz z powiększoną lub zmniejszoną liczbą taktów łączy frazy tak, że trudno jest nam wskazać gdzie jest koniec jednej, a gdzie początek drugiej, ale ta ciągłość myśli i ustawiczne pulsowanie rytmiki, to wysoce wyrafinowane wiązanie fraz-gałązek tak, że powstaje jakiś nadzmysłowy twór, kontury zanikają, czar zmierzchu i zapadającej nocy pobudza fantazję i serce do odruchów żywych, oto romantyczna suita Regera op. 125. Dla tej suity nawet ci, którzy nie mogli wielce łaskawie uznać Regera, (gdyż nie podobają się kompozyzje dobre, gdy się do nich nie dorosło), powiedzieli, że Reger jest poetą. Suita romantyczna — to romantyka czaru nocy. Składa się z 3 części: nokturnu, scherza i finale, które tematycznie wraca do pierwszej części, przy końcu harmonicznie staje się prostszą, rozwija temat do potężnego rozmiaru w stopniowaniu i daje majestatyczny obraz wschodu słońca. W żadnem dziele Regera nie objawiła się nadzmysłowość jego muzyki w tak wielkim stopniu, jak w romantycznej suicie, której przyznaję ponadto wielkie historyczne znaczenie Postaram się to wyjaśnić i usprawiedliwić. Kompozytorowie suit w 19 w.—a znajdą się między nimi nawet dość wybitni — jak Bizet, Massenet, Sait-Saëns, Czajkowski, Rimskij-Korsakow, Grieg, Sinding, Sibelius, Lachner, Raff i t. d. — otóż ci kompozytorowie znali przeważnie ten rodzaj suity orkiestrowej, w którym są zawarte tańce, a utwory nietaneczne stanowią pewien polor, aby już całość nie była zbyt płocha, albo też ich suity są wyjątkami z ich baletów i oper lub melodramatyczną muzyką ilustracyjną do utworu teatralnego. Mogą te suity przedstawiać się nawet jako szereg pewnych form tanecznych i nietanecznych, ułożonych na podstawie jakiegoś schematu, który przez kontrastowanie części suity między sobą mógł być logicznym i dobrze obmyślanym i nie bez efektu, mogła nawet wartość poszczególnych części suit być względnie wysoką, ale jednego im brakło, t. j. wewnętrznej spoistości, która np. pod względem stylistycznym razi wprost smak estetyczny u Czajkowskiego, gdzie brutalność i monomanja rytmiczna i formalna jest ugłaskaną wypomadowaną melodyką, dość że związku wewnętrznego nie było i być nie mogło, suity bowiem były najczęściej nacechowane przypadkowością w układzie. Dopiero w nowszych czasach zwrócono na to uwagę, np. Strauss w swej fantazji — suicie Aus Italien, Charpentier w swej suicie Impressions d'Italie, ale mimo to nie doszli ci kompozytorowie do tej spoistości w suicie, jaka jest widoczna w romantycznej suicie Regera. Polega ona nietylko na utrzymaniu nie tyle tematycznego, ile motywicznego związku między częściami składowemi, ile raczej na nastrojowym podkładzie całości. To, że jakaś suita jest narodową z powodu tańców, nie dowodzi spoistości czysto muzycznego materjału zazwyczaj podanego in crudo, a nie materjał, lecz to co się z tym materjałem dzieje w przebiegu kompozycji decyduje o jednolitości dzieła, to zaś, że suita nosi np. tytuł Peer Gynt, również niczego nie dowodzi, jak tylko tego, że



składa się z utworów ilustrujących dramat p. t. Peer Gynt. To twierdzenie nie obniża wcale wartości wszystkich części suity Griega wziętych z osobna. Ale nie może uznać tego dzieła za muzycznie jednolite, tak jak to było często w 17 w. w epoce Bacha, który też tym problemem zajmował się, ale będąc wyrazem jednego kierunku swych czasów zajął stanowisko dość lojalne wobec współczesnych. Reger zdołał osiągnąć z zupełnem powodzeniem tę doskonałość ograniczając ilość części do trzech, umieszczając część w tempie szybkiem na drugiem miejscu, a uzależniając część ostatnią od pierwszej na początku i na końcu, zaokrąglił całość w sposób podobny, jak to miało miejsce w serenadzie. Już w suicie baletowej op. 130 ogranicza Reger ilość form tanecznych do dwóch, (walc z tej suity neleży do najpiękniejszych, jakie od czasu Chopina napisano). Sądzi, że takie postacie jak Colombina, Fierrot et Pierrotte a nawet Harlequin są dla twórcy bardziej interesującym materjałem niż pustota lal obojga płci. Bo sztuka Regera jest koncentryczną nie odśrodkową. Jego króciuchny utwór z tej suity p. t. Pierrot et Pierrotte to jedna z pereł intymnej nowoczesnej liryki, zbliżająca się głębią koncepcji do najpiękniejszych kompozycji literackich i malarskich, jakie te dwie sympatyczne postaci karnawałowe pobudziły do życia. Inaczej je pojął Reger: nie brak bowiem dramatycznego powiedziałbym nawet zapowiadającego tragedję momentu. — Ale i Reger potrafi przenieść nas w świat pustoty, jak to widzimy w jego Lustspielouverture op. 120, tylko, że jego humor jest zawsze pełen ironji, sarkazmu, złośliwości i satyryczno-karykaturalnego zacięcia. Reger był niekiedy straszny w swym humorze, mogą o tem coś powiedzieć także głowy ukoronowane, nietylko koronne osły, do których ryczałtowo zaliczał wszelkich krytyków i ludzi, żyjących więcej z kompozycji niż dla kompozycji, jak również ludzi, którzy bardziej są skłonni do czynienia koncesji szerokiej publiczności, aniżeli na to pozwala godność artysty i zasada: ars longa vita brevis. Nie jest to zresztą uwertura, bardzo ważne stanowisko zajmująca w twórczości Regera, podobnie jak druga, t. zw. Veterlaendische Ouverture, oparta na niemieckich narodowych tematach i monstrualna w swych polifonicznych sztukach uwieńczonych fugą.

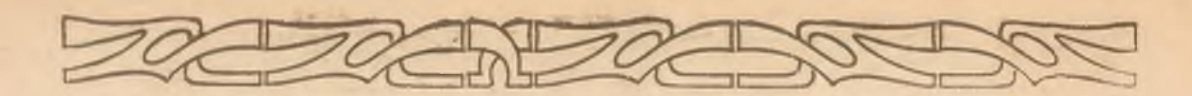
(C. d. n.)

FRANCISZEK BRZEZIŃSKI

O potrzebie założenia bibljoteki muzycznej jako specjalnej instytucji narodowej w Warszawie.

(Memorjał złożony w minist. W. R. i O. P. w pierwszych dniach października 1918 r.).

Obok *Muzyki,* która jest jedną ze sztuk pięknych, wytworzyła się w ostatnich czasach osobna gałąź wiedzy, zwana *Muzykologją.* Muzykę — sztukę tworzą artyści-kompozytorzy, a odtwarzają artyści-wirtuozi; muzykologją zajmują się uczeni. Oddzielne zagadnienia naukowe, mające związek z muzyką, wchodziły do niedawna w zakres prac matematyków, fizyków, fizjologów, historyków, filologów lub estetyków; obecnie świat naukowy oswaja się już z pojęciem zbiorowem, obejmującem wszystkie pola akustyki (matematycznej, fizykalnej, fizjologicznej i psychologicznej), wszystkie specjalne studja historyczne, dotyczące muzyki, wraz z archeologją i paleografją muzyczną, dalej wszystkie gałęzie teorji muzyki, badania nad budową instrumentów, wreszcie estetykę, pedagogikę i etnografję muzyczną. Tem pojęciem zbiorowem, łączącem tak różnorodne dziedziny badań, jest właśnie Muzykologja



W wielu uniwersytetach zagranicznych muzykologja stanowi już osobny wydział fakultetu filozoficznego: można być studentem muzykologji i doktoryzować się z tego przedmiotu. (Taki np. uniwersytet lipski posiada trzech profesorów muzykologji). Wytwarza się więc cały poczet uczonych, uważających muzykologję za swe wyłączne powołanie. I dlaczegożby w istocie mniejszą wagę posiadać miały badania nad rozwojem sztuki muzycznej i wykrycie praw nią rządzących, niż podobne badania w dziedzinie literatury albo sztuk plastycznych? Pod jakim względem mają mieć mniejsze znaczenie studja, np. nad powstaniem muzyki liturgicznej, nad genezą opery, nad przyczynami rozkwitu sztuki muzycznej w epoce Palestriny lub Bacha, niżeli studja nad rozwojem dramatu greckiego, nad Dantem lub Szekspirem? Są to rzeczy kulturalnie równorzędne i w dodatku znajdujące się często w tak niewątpliwym związku pomiędzy sobą, że postępy w jednej dziedzinie wiedzy oddziaływają na postęp w innej.

I oto we wszystkich kulturalnych krajach Europy zjawiają się niezliczone prace muzykologiczne, przyczyniające się do wzbogacenia powszechnej skarbnicy wiedzy. Można przytem przyjąć za rzecz pewną, że większość pracujących poświęca się badaniom nad muzyką swego własnego narodu, zwłaszcza jeżeli należą do jednego z narodów, chlubiących się starą kulturą.

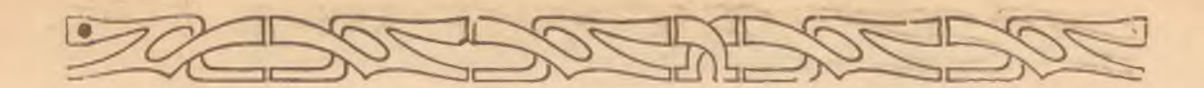
Do niedawna uważano za narody o wielkiej tradycji muzycznej: Francuzów, Anglików. Niderlandczyków, Włochów, Hiszpanów i Niemców. W podręcznikach historji muzyki, przy podziale np. kompozytorów XVI w. podług narodowości, tylko te narody brano pod uwagę i poświęcano im osobne rozdziały. O innych, np. skandynawskich lub słowiańskich nie było w tem miejscu nawet wzmianki, gdyż narody te przeważnie dopiero w naszych czasach przystąpiły do współzawodnictwa w twórczości muzycznej.

Aż oto w znakomitym podręczniku wielkiego muzykologa Hugona Riemanna (*Handbuch der Musikgeschichte* — Lipsk — Breitkopf & Härtel), w 3-im tomie, obejmującym epokę Renesansu (wyd. w r. 1907), zjawia się rozdział osobny: „Polacy",— i nagle wielu cudzoziemców dowiaduje się, że już w XVI wieku Polska wydawała godnych uwagi kompozytorów, — że zatem pod względem kultury muzycznej nie należymy do „młodych narodów", jak Czesi, Rosjanie, Skandynawczycy lub Węgrzy, lecz stajemy w rzędzie tych wielkich narodów, które brały czynny udział w ogólnym ruchu umysłowym Odrodzenia. Mimowoli zwraca to uwagę na stanowisko Polski w dziejach kultury, zmusza do przypuszczenia, a następnie i do stwierdzenia, że w tym samym czasie kwitły w Polsce nauki, piśmiennictwo, sztuki piękne i obyczaje europejskie, o czem do niedawna tak mało wiedziano, a raczej zapomniano. Takie fakty nie są bez znaczenia przy rozprawach o „wielkich i małych narodach", o ich zasługach dla kultury i wynikających stąd prawach do uznania.

Ten osobny rozdział w dziele Riemanna zawdzięczamy głównie pracy muzykologicznej księdza prałata Józefa Surzyńskiego, który wydał dotychczas 4 zeszyty kompozycji kościelnych mistrzów polskich z XVI i XVII w. (*Monumenta musices sacrae in Polonia* — Poznań u Jarosł. Leitgebera 1885). Jakie szczupłe są jednak te wiadomości o muzyce w Polsce, które Riemann zdołał zebrać do swej „Historji" lub swego wielkiego „Słownika muzycznego"! O ileż byłyby liczniejsze i pełniejsze, gdyby praca muzykologiczna była już u nas dalej posunięta. Pole do pracy jest ogromne i gleba niewyzyskana, — robotę wszakże utrudnia brak środków pomocniczych, (do których zaliczamy katedry muzykologji, czasopisma specjalne, podręczniki naukowe, katalogi bibljograficzne, zbiory muzealne), — przedewszystkiem zaś brak bibljoteki muzycznej.

Założenie specjalnej biblioteki muzycznej stanowi niezbędny warunek wszelkich poczynań w kierunku rozwoju wiedzy muzycznej w Polsce.

We wszystkich większych środowiskach kulturalnego świata istnieją bibljoteki muzyczne, bądź stanowiące własność instytucji muzycznych, bądź też wchodzące w skład bibljotek ogólnych. Wśród instytucji muzycznych najsłynniejsze bibljoteki posiadają: 1) Konserwatorjum paryskie, 2) Liceum muzyczne w Bolonji (najbogatsze co do rzadkości zbiorów), 3) Konserwatorjum brukselskie, 4) Towarzystwo przyjaciół muzyki w Wiedniu, 5) Royal College of music w Londynie, 6) Akademja św. Cecylji w Rzymie i t. d. Wśród bibljotek ogólnych słyną z bogactwa działów muzycz-



nych: 1) berlińska bibljoteka królewska (autografy najsławniejszych dzieł Bacha, Mozarta, Beethovena, Webera etc.), 2) British Museum w Londynie, 3) Library of Congress w Waszyngtonie i t. d.

Ze względu na szybki rozwój muzykologji w ostatnich czasach i na potrzebę zgromadzenia w jednem miejscu jaknajbogatszego materjału muzykologicznego w nutach, książkach i zbiorach muzealnych, wydaje się wskazanem zakładanie w przyszłości specjalnych bibljotek muzycznych, jako instytucji samodzielnych. Pierwszą i dotychczas może jedyną taką bibljoteką fachową w wielkim stylu jest bibljoteka Petersa w Lipsku, założona w r. 1894 przez D-ra Maksa Abrahama, właściciela słynnej firmy wydawniczej Petersa. Oprócz znacznych kapitałów, potrzebnych na zakup dzieł i utrzymanie bibljoteki, fundator ofiarował tej instytucji osobny dom na wieczną własność. Bibljoteka ta, zasobna w olbrzymi zbiór wydawnictw muzycznych i wszelkich dzieł, mających związek z muzyką, szczyci się też bogatą kolekcją cennych autografów (kompozycje Mozarta, Beethovena, Schuberta etc.) i rzadkich rycin (około 1500). Pierwszym bibljotekarzem tej instytucji był znakomity historyk muzyki i bibljograf D-r Emil Vogel; od roku 1901 piastuje ten urząd Prof. D-r Rudolf Schwartz, wyborny muzyk i muzykolog, nieoceniony doradca przy wszelkiego rodzaju studjach w bibljotece.

Taką właśnie bibljotekę specjalną, na wzór bibljoteki Petersa, należałoby założyć w Warszawie. Jest ona niezbędnie potrzebna nietylko muzykologom do ich prac naukowych, ale i kompozytorom, krytykom, kapelmistrzom, pedagogom, studentom muzyki, wreszcie każdemu, kto pragnie oświecić się w jakiejś kwestji muzycznej.

Bibljoteka musi być instytucją publiczną z bezpłatnym dostępem dla wszystkich; powinna powstać jako *Narodowa Bibljoteka Muzyczna,* obejmująca nietylko najcenniejsze dzieła muzyki i muzykologji powszechnej, ale przedewszystkiem skupiająca wszystko, co dotyczy muzyki polskiej. W różnych instytucjach, muzeach, klasztorach i kościołach, po całym kraju rozrzuconych, wreszcie w rękach osób prywatnych znajduje się mnóstwo cennych manuskryptów, pomników dawnej muzyki w Polsce, starożytnych instrumentów, rzadkich wydawnictw muzycznych, autografów i pamiątek po znakomitych muzykach. Wszystko to jest prawie bez wartości dla ogółu, dopóki znajduje się w stanie rozproszenia, nieuporządkowane, nieskatalogowane, często nieznane muzykologom lub niedostępne, wreszcie narażone na zniszczenie, zagubienie lub wywiezienie zagranicę przez jakiegoś znawcę-zbieracza. Wszystko to — zebrane razem w jednej instytucji, jako własność narodowa — stanowić będzie skarb bezcenny i bogaty materjał do studjów nietylko dla nas, ale i dla obcych. Niejedna instytucja, niejeden prywatny posiadacz, strzegący zazdrośnie swych zbiorów, chętnie zgodzi się złożyć je w ofierze narodowi, wiedząc, że zbiory te znajdą najwłaściwsze i najpewniejsze pomieszczenie w Narodowej Bibljotece Muzycznej, że przyczynią się do wzbogacenia skarbnicy, którą naród chlubić się będzie.

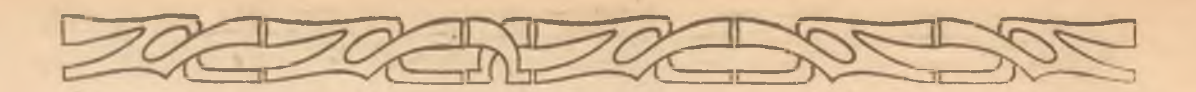
(Dalszy ciąg memorjału stanowi plan praktycznego urzeczywistnienia projektu)

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

MUZYKA WOJENNA.

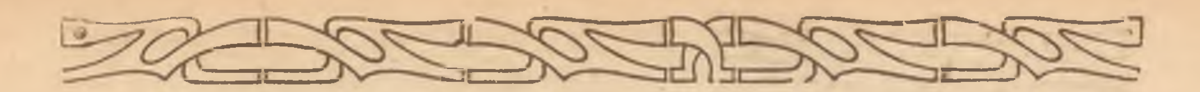
(Dokończenie).

Powstaje jednak pewna wątpliwość, czy mianowicie utwór przedstawiający bitwę i wyrażający uczucia i wyrażenia towarzyszące jej, może przez nieprzygotowanego w tym kierunku słuchacza być zrozumianym, jeśli już nie jako pewna historyczna bitwa, to przynajmniej jako bitwa wogóle, i to bitwa ludzi bronią walczących?! Wszak nie tak trudno odczuć jest, że pewien utwór symfoniczny lub fortepianowy ma nastrój czy charakter wojowniczy, ale czyż nieuprzedzony słuchacz nie



mógłby wziąć go za kompozycję będącą obrazem walk psychicznych, nie zaś bitwy orężnej? To pozorne nieporozumienie istotnie grozi. Muzyka nie operuje pojęciami i nie wyraża ani rzeczy konkretnych, ani faktów namacalnych. W wysokim natomiast stopniu jest podatna do wywoływania pewnych wyobrażeń za pomocą assocjacji. I tak: ustęp w kompozycji symfonicznej Wagnera, której tytuł brzmi „Waldweben", a która oddaje nastrój lasu, kołyszącego się pod podmuchem wiatru, przywodzi nam na myśl sam las, mimo, że muzyka nie jest w stanie i nie stara się być wyrazem większego kompleksu drzew i zarośli. Gdy słyszymy bukoliczny głos oboju, w fantazji naszej powstaje wyobrażenie pejzażu spokojnego, łąki, na której pasą się trzody pod opieką pasterza grającego na ligawce. Gdy odezwie się chór waltorni, myślimy o lesie, o jego wnętrzu i echa, jakie wywołują rogi myśliwskie. Stąd nawet nazwa tego instrumentu: „Waldhorn". Gdy werbel bębnów, uderzenie w kotły i pasaże trąbki wraz z surmą dętych blaszanych instrumentów i uderzenie w wielki bęben rozlegnie się, wówczas wraz z nastrojem wojowniczym powstają w nas wyobrażenia walki, bitwy. Jeśli dodamy do tego odpowiednie rytmy, twarde i dysonansowe harmonje, energiczne linje melodyjne i pełne kontrastowania prowadzenie przeciwnych sobie głosów, wówczas przy talencie i pomysłowości kompozytora obraz walki staje się tak plastycznym, iż w fantazji słuchacza oczywiście podatnego do tego rodzaju słuchania powstają obrazy o sile plastycznej. Falowanie dynamiki, te ustawiczne crescenda i decrescenda, to jakby tumult bitwy, która raz cichnie, raz znowu wzmaga się w swem napięciu. Huk kotłów i dudnienie kontrabasów, ryk puzonów i trąb, słabe jęki skrzypcowych figur dopełniają reszty. Tytuł tego rodzaju kompozycji, np. „Bitwa pod Waterloo" aby ograniczyć się tylko do twórczości Beethovena, nie musi zawierać programu czyli dyspozycji literacko-malarskiej; jest on tylko podnietą dla fantazji słuchacza. Obojętnem jest, czy muzycznie ilustrowana bitwa odbywa się pod Waterloo czy pod Warszawą, ale przekonamy się, że i w tych razach wyzyskanie narodowych melodji walczących z sobą armji może przyczynić się do powstania pewnych specyficznych wyobrażeń Jest to w każdym razie muzyka dekoratywna, ilustratorska, choćby z tej racji, że materjał, którym się posługuje, w mniejszym stopniu odnosi się do przeżyć wewnętrznych niż do zewnętrznych zjawisk, jakkolwiek tym ostatnim towarzyszą psychiczne przeżycia, do których odzwierciadlenia muzyka w pierwszym jest powołana rzędzie. W błędzie byłby jednak ten, kto, będąc przeciwnym idei muzyki programowej, przypuściłby, że wzmożona dynamika w utworze muzycznym ilustrującym bitwę, jest tylko uporządkowanym według pewnych praw hałasem. Czyż dusza ludzka nie przypomina w swej dynamice muzyki?

Wspomniałem już, że muzyka „batalistyczna" nie jest wcale wynalazkiem nowych czasów i wskazałem na to, że w r. 586 Olympos i Sakados odnieśli wielki tryumf na igrzyskach delfickich swą pieśnią opiewającą walkę Apollina ze smokiem. Drugi podobny utwór pochodzi z trzeciego wieku przed Chr., autor zaś jego, Timosthenes, kapitan okrętowy miał przedstawić walkę Apollina w sposób bardzo plastyczny: w pierwszej części bada Apollo miejsce, w którem wypadnie mu stoczyć walkę; w drugiej wyzywa do niej smoka: w trzeciej walka odbywa się, a na jej końcu usiłuje przedstawić kompozytor chrzęst zębów smoka rażonego strzałą Apollina, a czyni to zapomocą fletów w sposób, który określa wyraz techniczny: odontismos; w czwartej części ilustruje kompozytor zwycięstwo Apollina, w piątej wykonuje Apollo radosny taniec, co, nawiasem mówiąc, przypomina nam istnienie do dnia dzisiejszego wojennych tańców u plemion pierwotnych. Przy wykonaniu tej kompozycji obok fletów i instrumentów strunowych (zapewne lir i cytar) brały udział trąby i kotły, tak więc zestawienie tych instrumentów wskazuje na to, że starożytni dobrze zdawali sobie sprawę z ich znaczenia przy utworach muzyki batalistycznej. Żałować tylko możemy, iż ten utwór nie zachował się. Przekonalibyśmy się jednak zapewne, że to, co starożytni mogli odczuwać jako ilustrację walki, przedstawia się nam nowożytnym może raczej jako sielanka wobec tych środków wyrazu, które zdobyła muzyka w wiekowym swoim rozwoju. Środki bowiem jakiemi rozporządzała grecka muzyka, nie znająca, jak wiadomo, akordów, były małe i niewątpliwie tylko tekst mógł oddziaływać na żywą fantazję Hellenów. W dalszym rozwoju „batali-

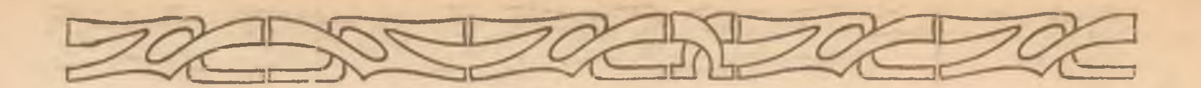


stycznej“ muzyki nie miały wieki pierwszej ery chrześcijańskiej żadnego udziału, a przynajmniej nie wiemy o tem nic.

Raczej można przypuścić, że Kościół tłumił wszelką muzykę wojenną, jako wrogą chrześcijaństwu. Zresztą do 16 wieku dopiero stwarzano wszelkie środki techniczne (współbrzmienia głosów, kontrapunkt, formy i t. d.).

Dopiero, gdy technikę polifoniczną doprowadzono do szczytu doskonałości, zaczęto przemyśliwać nad ilustracją bitwy, oczywiście narazie w zakresie środków wokalnych. Muzyka bowiem instrumentalna znajdowała się dopiero w stadjum pierwszego swego rozwoju. Początek dali kompozytorowie francuscy z pierwszej połowy 16 wieku. Na ich czele spotykamy Klemensa Jannequina, kompozytora pieśni ilustrującej bitwę, jaką król francuski Franciszek I stoczył w r. 1515 pod Marignano z lancknechtami szwajcarskimi, stojącymi na żołdzie księcia Medjolanu. Utwór ten cieszył się wówczas olbrzymią popularnością, czego dowodzi mnóstwo wydań, a niemniej i to, że zdołał dotrzeć nawet w okolice Kraśnika i Lublina, jak jeszcze ujrzymy. Kompozycja jest przeznaczona do śpiewu na 4 głosy mieszane. Zauważymy w niej ilustrację sygnałów francuskiej konnicy i naśladowanie alarmów, granych na trąbkach. Daje się słyszeć huk działa ciężkiego, palba broni ręcznej, szczęk oręża i zgiełk bitwy. Wreszcie nieprzyjaciel ustępuje, okrzyk zwycięzców rozlega się, a gdy bitwa ma się ku końcowi, rozpoczyna się skarga pokonanych. Kompozycja Jannequina nie zawiera wprawdzie wielkich wartości czysto twórczych, ale jest trafna w swej charakterystyce, do czego przyczynia się niemało tekst. Słyszymy w nim gromko rzucane słowa: Alarme! Alarme! Suivez Francois! Suivez la couronne! Le roi Francois!“ Niema w niej wyzyskania środków tak ważnych dla ilustracji bitwy, jak dysonans i modulacja, środków, wzmacniających wyraz treści tekstu. Natomiast rytmika pełna życia, a tak bardzo charakteryzująca muzykę francuską, oddaje tekstowi wielkie usługi. Okrzykowi: „Victoire, victoire au noble roi de France“ przeciwstawia Jannequin bolesne słowa pokonanych Szwajcarów: „toute frelor bigot“. Te okrzyki w językach narodów walczących stały się dla batalistycznej kompozycji czemś charakterystycznem, i to aż do najnowszych tego rodzaju utworów. Jannequin napisał jeszcze dwie inne batalistyczne kompozycje: jedna ilustruje zdobycze Boulogne, druga zaś bitwę pod Metzem. Ale nie osiągnął już równego sukcesu, jaki był udziałem jego pierwszej „Bataille“. Szereg innych kompozytorów włoskich i niemieckich naśladował Jannequina. Najciekawszą jest kompozycja wojenna Mateusza Hermana, ilustrująca bitwę pod Pawią w r. 1525. Utwór ten rozpada się na trzy części: w pierwszej słyszymy wezwanie i przygotowanie do bitwy, druga przedstawia samą bitwę, trzecia zaś tryumf zwycięzcy. Kompozycja ta, pełna silnych kontrastów i naturalistycznych efektów, przedstawia znakomicie falowanie wrzawy wojennej z wiernością, która nas nie zadziwi, jeśli się dowiemy, że kompozytor sam brał udział w tej bitwie. Słyszymy okrzyk w języku francuskim: „Compagnons en avant“ i włoski: „Viva l'duca Milano“, potem żal pokonanych Francuzów, wreszcie okrzyki zwycięskich Włochów, do których przyłącza się głos lancknechta niemieckiego. — Nie można tu nie wspomnieć o jednym ze środków technicznych, jakie wydatnej pomocy udzieliły kompozycjom batalistycznym. Oto szkoła wenecka wprowadziła do muzyki sposób tworzenia kompozycji wokalnych na dwa chóry po 4 głosy. Chóry te śpiewają czasem osobno, niekiedy łączą się razem, raz są sobie przeciwstawione i kontrastują, djalogują z sobą, innym razem zgodnie się łączą. Cóż było prostszego dla kompozytora dzieł batalistycznych, jak zastosowanie tej techniki do ilustracji dwóch walczących z sobą czynników? Rezultat nie dał na siebie zbyt długo czekać.

Wenecki mistrz Andrea Gabrieli napisał dwie battaglie na chór ośmiogłosowy (po 2 chóry), zaś czeski kompozytor Krzysztof Demantius wydał w r. 1600 aż 21 kompozycji ilustrujących bitwy i zwycięstwa, nazywając je charakterystycznie „Tympanum militare“. O wszystkich dotąd wymienionych kompozycjach można powiedzieć, że umiały przebieg bitwy z jej początkiem, wzrastaniem, punktem kulminacyjnym i opadaniem wojowniczego nastroju, a zarazem z nieodzownym żalem pokonanych i hymnem zwycięskim na końcu, ilustrować trafnie i że mimo skromnych środków, jak rytmika, naśladowanie nawoływań i wrzawy, okrzyki w językach narodów walczących, podołały swemu zadaniu, do czego również przyczyniało się użycie



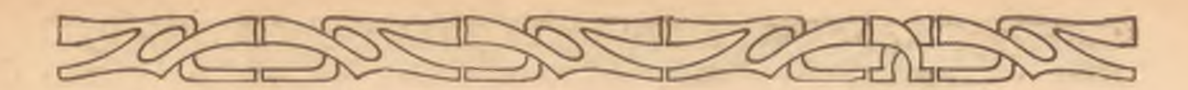
narodowych melodji walczących, a to odpowiadało nietylko istocie formy i środków muzycznych, ale także przypominało ulubiony wówczas rodzaj kompozycji wokalnej, zwanej quodlibet, a polegającej na równoczesnem kombinowaniu różnych melodji ludowych z różnym co do treści i języka tekstem. Ale nie należy przypuszczać, iż melodje, wzgl. tematy użytkowane w tych batalistycznych kompozycjach, były tworzone z myślą o ich wojowniczym charakterze. Także środki harmoniczne dopiero zaczynały uwalniać się z pod więzów t. zw. tonacji kościelnych i nabierać większej swobody i rozmaitości, wysubtelnienia. Muzyka instrumentalna, która w wieku 16 znajduje się dopiero na drodze do emancypacji z pod wpływów wokalizmu, a która w dalszym swym rozwoju ma się stać głównym środkiem wyrazu wszełkiego ilustrowania faktów realnych, nie jest w stanie być dostatecznym wyrazem idei walki. Naśladuje zatem muzykę wokalną, choć w sposób naiwny i niewiele mówiący. A więc pojawiają się w ciągu 16 stulecia transkrypcje wokalnych batalji na lutnię, instrument wówczas tak popularny, jak dziś fortepian, ale instrument słaby w wyrazie i nie dorównywujący dynamice zespołu wokalnego. Początek daje słynny lutnista Francesco Milanese, transkryptor batalji Jannequina. Wkrótce pokuszono się o oryginalne dzieło batalistyki instrumentalnej. Początek dała również Francja, i to w roku 1529. W Paryżu wydał Attaignant utwór p. t. „La guerre“, zachowujący zresztą tradycyjny schemat kompozycji batalistycznej, ale dość bogaty w charakterystyczne motywy o zróżniczkowanej rytmice.

Podnieść to należy z tego powodu, że wówczas wcale nie wymagano od tematu melodyjnego jakiegoś specyficznego wyrazu, któryby odnosił się do pewnego nastroju i któryby miał fizjognomję odrębną. Objektywizm muzyki kościelnej i w tym kierunku wycisnął swe niwelujące wszystkie odruchy indywidualne piętno. N. p. sam Jannequin użył motywów ze swej „Battaille“ do swej również mszy. Dlatego podnieść należy znaczenie owej paryskiej „La guerre“, choć i ona nie wpłynęła nawet w tym względzie na twórczość batalistyki muzycznej, że nie ilustruje jakiejś historycznej bitwy, tylko bitwę wogóle, czyli rezygnuje z posługiwania się melodjami walczących ludów. Wspomnieliśmy już o tańcach wojennych ludów pierwotnych. Taniec ze swemi właściwościami rytmicznemi, pobudzającemi temperament, znalazł zastosowanie i w muzyce batalistycznej XVI wieku. Nie mam tu na myśli owej moreski, czyli tańca mieczów, lecz te taneczne kompozycje, które starały się ilustrować bitwę. Znamy mianowicie pavany, galiardy, passemezza i saltarella, które nietylko naśladują wojowniczy nastrój, ale i momenty z bitwy. Są to przeważnie włoskie kompozycje.

W Polsce kompozycja batalistyczna nie przedstawia się na razie ani interesujaco, ani nawet liczebnie. Kilka kompozycji anonimowych, które powstały z okazji zwycięstw nie ma wcale charakteru ilustracyjnego. Są to albo pieśni tryumfu, albo hymny dziękczynne za zwycięstwo, np. t. zw. „Pieśń na zwycięstwo pod Byczyną“. Ale już w pierwszej połowie 16 stulecia nie brak zainteresowania się batalistyczną muzyką, jak przystało rycerskiemu narodowi. W zbiorze kompozycji organowych, zwanym Tabulaturą Jana z Lublina, spisanym w klasztorze kraśnickim koło Lublina (między r. 1537 i 1548) znajdziemy aż dwie transkrypcje „Battalii“ Jannequina.

Potem jednak daremnie szukalibyśmy kompozycji wojennych, dokładniej mówiąc: batalistycznych, bo wojennej i to ze wszech miar interesującej nie brak. Mam tu na myśli utwór, znany pod nazwą hymnu rokoszan Zebrzydowskiego z roku 1608. Ilustruje on narady i spory rokoszan, chcących uderzyć na swych wrogów. Odzywają się głosy pojedyncze, ostrzegawcze lub podniecające zapał wojenny, kłócą się ze sobą mniejsze i większe grupy buntowników, całość jest utrzymana w napięciu dramatycznem, ale raczej jest wyrazem sejmiku pod gołem niebem, niż wojowniczości, co najwyżej możnaby tę kompozycję uznać za I część utworu batalistycznego, ilustrującą wstęp do bitwy. Wspomniana poprzednio technika pisania na dwa chóry znalazła i tu zastosowanie. Kompozycja ta przypomina analogiczne dzieła Demantiusa, nie brak nawet silnych reminiscencji. Oto jej tekst:

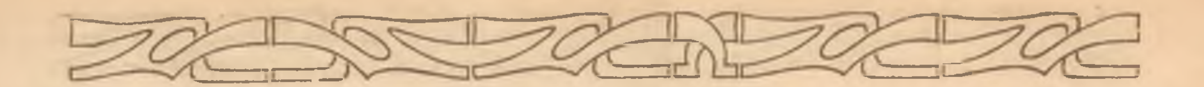
Kto nam chce skarby wydrzeć, nie wydrze!
Trwogi się bać — nie bać!



Więc mocy... Moc na moc! Kto wykroci!
Chcą gwałtem... Nie ugrożą!
Ale się srożą... Nic nie dbać!
Wygrają... Nie wygrają!
Brońmy, niechaj nas znają!
Nas niewiele, ich jest wiele!
Bić, siec, a nieprzyjaciół gromić!

Raz rozpoczęte próby batalistyki prowadziła muzyka instrumentalna dalej a dowodem tego liczne kompozycje włoskie, francuskie, niemieckie i angielskie wybitnych nawet mistrzów, jak Banchieri, Farina, Cavali, Ucelini, Kerl, Byrd, Couperin, i t. d. Szczegółowe o nich wiadomości zawiera praca O. Klauwella p. t. „Geschichte der Programmusik" (Lipsk 1910). Ci twórcy ilustrowali po części bitwę, po części zaś uczucia, towarzyszące walczącym. Dominowała forma trzyczęściowa. Ale już wówczas dwuznaczność muzyki i problem pogodzenia praw programu z formą absolutnie muzyczną, zajmowały kompozytorów. Dowodem tego kompozycje Kuhnau'a z r. 1700, wydane pod tytułem „Historje biblijne", a stanowiące epokę w historji muzyki instrumentalnej i programowej. Te „sonaty" ilustrują między innymi walkę Dawida z Goljatem i bitwę, stoczoną przez Izraelitów z Gideonem na czele. Szczegółowy program poprzedza każdą kompozycję, środki kompozytorskie są niekiedy bardzo naiwne, np. pościg za nieprzyjacielem odbywa się w ten sposób, że jeden głos „ściga drugi naprzód w większej, potem coraz mniejszej odległości i t. p. Kuhnau przewyższa swych poprzedników tylko większą plastyką w wynalazczości motywów i innych środków, ale bardziej wymowną mogła stać się batalistyka muzyczna dopiero wówczas, gdy wydoskonalono orkiestrę, w czem największą zasługę ponosi, jak wiadomo klasyczna szkoła wiedeńska (Haydn, Mozart i Beethoven). Zwłaszcza epoka napoleońska obfituje w wojenne symfonje, ale i poprzednie bitwy były chętnie przedstawiane, a więc bitwy pod Pragą, Lipskiem, Belgradem, Wiedniem, Würzburgiem, Aspern, Trafalgarem, Abukirem, Jemappes, Marengo i t. d. Nie rozumiano, że muzyka nie jest w stanie być wyrazem zewnętrznych faktów, jeśli nie pogłębi ich kompozytor wyrazem uczuć, towarzyszących im. Wszystkie też są pełne zewnętrznych faktów, wyłącznie ilustrujących, nie zaś wyrażających nastroje i uczucia, towarzyszące bitwie, a więc nie duchową stronę tego zdarzenia. Zbyt drobiazgowo chcąc ilustrować bitwę, zauważyli różni tej epoki, że pogodzenie tych programów z formą sonaty, symfonji, uwertury i t. d. jest cokolwiek trudne, a niekiedy wprost odstraszające. Posługiwali się też najczęściej formą swobodną, nie zawsze jednak ze swobodą artystyczną, rzadko z talentem, jeszcze rzadziej z prawdziwie twórczą fantazją. Ale w swych ilustracyjnych zapędach niejednym efektem wzbogacili koloryt orkiestrowy, i to ich rzeczywista zasługa. Bo wartość tych produktów jest minimalna, żaden zaś nie utrzymał się na powierzchni otchłannych nurtów muzycznej produkcji. Los ten stał się udziałem nietylko małych talentów, ale także największego genjusza twórczego, t. j. Beethovena. Któż z ludzi muzykalnych wie o jego batalistycznej kompozycji symfonicznej p. t. „Wellingtons-Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" (op. 91). Na programach koncertów poważnych nie pojawia się, a tylko w t. zw. „Bierkonzerte" bywa wykonywana z powodu swej hucznej dźwiękowej ekspansji. I z zupełną słusznością, gdyż i ten utwór nie jest niczem innem, jak tylko ilustracyjną muzyką, na co zgadzają się wszyscy wielbiciele Beethovena. Ten muzyczny obraz batalistyczny powstał okolicznościowo, Beethoven nie stworzył go z konieczności wewnętrznej, tak, jak Eroikę, obraz wewnętrznych i zewnętrznych walk bohatera, albo waldsteinowską sonatę, w której temat pierwszy personifikuje walkę, drugi zaś tęsknotę za pokojem.

Warto poznać program batalistycznego dzieła Beethovena, gdyż jest ono typowe dla współczesnej muzyki tego rodzaju. Dwie, potem trzy orkiestry reprezentują dwie armje, nadto dwie narodowe pieśni: „Malbrouc (Marlborough) s'en va-t-en guerre" i „Got save the king", oraz (po zwycięstwie Anglików) „Rule Britannia" Beethoven używa wszelkich możliwych środków, aby ilustrować bitwę: tempo co chwilę zmieniane i raz przyśpieszane, raz opóźniane, ustawicznie rosnąca dynamika, która w fortissimach instrumentów dętych i perkusyjnych znajduje walecznych przed-



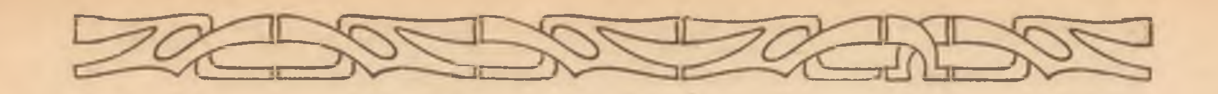
stawicieli, umiejących być brutalnymi, zwłaszcza, że Beethoven naśladuje huk dział: wrzawę i gonitwę odzwierciadlając ustawiczne przechodzenia jednej tonacji do drugiej i chromatyczne biegniki i pasaże, ataki przez zrywane rytmy i synkopy lub przyspieszane tempo i crescendo i t. p., aż wreszcie francuskie motywy i sygnały milkną, hymn angielski brzmi uroczystą fanfarą, zwłaszcza w ostatniej części, stosunkowo najwartościowszej, a zatytułowanej symfonją zwycięstwa.

Beethoven sam zdawał sobie sprawę z wartości swej kompozycji, nazywając ją ofiarą na ołtarzu ojczyzny (więc nie sztuki) złożoną, tej ojczyzny, która wówczas mogła się cieszyć ze zwycięstwa Wellingtona w r. 1813. Twórca „Wolnego strzelca" (kiedyż go usłyszymy w polskich teatrach operowych? Karol Marjan Weber, uczcił zwycięstwo pod Waterloo (1815) kantatą na orkiestrę i chór. Weber zastrzega się, że nie ma zamiaru być batalistą. ilustrującym bitwę (czyni to jednakże), lecz pragnie wyrazić „die wogende Empfindung in der Seele des Betenden waehrend der Schlacht". Ludwik Spohr w swej symfonji IV tworzy również wojenny obraz, ale najlepsze jego ustępy są wyrazem uczuć tych, „którzy w domu pozostali" i wdzięczności za pokój. Nie brak i utworów dotyczących wojen polskich. Słynny teoretyk kompozycji Adolf Bernard Marx napisał kompozycję, ilustrującą bitwę pod Warszawą (1831). Niemiecki teoretyk nie miał niestety twórczej fantazji i nie pomogły mu wielkie środki techniczne, ale interesuje nas ta zapomniana kompozycja: Marx daje naprzód charakterystykę rycerskiego temperamentu Polaków, ich tęsknotę za wolnością, wśród huku dział, ilustruje bitwę, przygnębienie po przegranej, emigrację z Ojczyzny i osamotnienie na obcej ziemi.

Najświetniejszym i najwartościowszym „batalistycznym" utworem muzycznym jest „Bitwa z Hunnami" Franciszka Liszta, dzieło stworzone pod wrażeniem wielkiego obrazu. Liszt nie dał wcale ilustracji bitwy, z jej akustycznemi akcesorjami. Artystyczny rozum Liszta, a niemniej i idealne, fantastyczne pojęcie bitwy, jakie cechuje wielki obraz Kaulbacha uchroniło go od realistycznego malarstwa za pomocą środków wielkiej orkiestry nowożytnej. Niewątpliwie Liszt pragnął tylko dać wyraz wojowniczemu nastrojowi i zgiełkowi walki, ale już sama idea przewodnia i forma pełna kontrastujących przeprowadzeń tematów, rytmów i grup instrumentów wystarczała do sprawienia na słuchaczu wrażenia niedwuznacznego, iż odbywa się walka dwóch potęg, barbarzyńskich Hunnów i idei chrześcijańskiej kultury, która zwycięża i znajduje swój wyraz w ambrozyańskim hymnie „Crux fidelis", kończącym dzieło Liszta. Dzięki wysokim zaletom twórczym i temu idealizmowi, tak bardzo wzrosłemu w istotę muzyki, dzieło Liszta utrzymuje się nadal na programach koncertów w każdej stojącej na wyżynie instytucji koncertowej. Tylko tego rodzaju muzyka programowa ma rację bytu, nie zaś muzyka literacka lub malarska, a więc ta, o której możnaby słowami Verlaine'a powiedzieć:

> Muzyki tylko, muzyki jedynie!
> Więc bierz do pieśni dźwięki nieparzyste,
> Niewyraźniejsze, płynniejsze w eterze,
>
> — — — — — — — —
>
> Muzyki tylko, i muzyki jeszcze!
> Niech pieśń twa będzie jakby aromatem.
> Płynącym z duszy...
>
> — — — — — — — —
>
> A wszystko inne jest literaturą!

KONIEC.



FILIP LIBERMAN

Z zagadnień metodologji fortepianowej.

(Ciąg dalszy)

Sprobujmy, powtarzam, o ile to się da, rozpatrzyć się w tym chaosie pojęć i twierdzeń.

Przedewszystkiem postawmy kwestję w ten sposób: czy możliwe jest stworzenie jednej jakiejś powszechnej metody, dającej się zastosować do każdego po wszystkie czasy i we wszelkich okolicznościach. Oczywiście, że nie! A jest to nietylko niemożliwe, ale i *zewszechmiar* niepożądane. Rachować na tego rodzaju syntetyzowanie intuicji znaczyłoby przedstawiać sobie nasz świat (naszą psychę) zbyt pierwotnie.

Byłoby to przypuszczeniem, że nastąpić może czas, kiedy wszyscy ludzie posiadać będą jednakowy temperament. Czy może jeden jakiś rodzaj literatury pięknej zastąpić wszystkie inne? Goethe i Byron nie są współmierni, Homer i Heine nie daliby przetopić się w jakiegoś z jednej bryły arcymistrza będącego syntezą ich władz twórczych. A gdyby to nawet dało się pomyśleć, umielibyśmy poczytywać to za zjawisko raczej ujemne aniżeli dodatnie, gdyż stanowiłoby nie spotęgowanie, lecz zubożenie ducha ludzkiego. Nas w danym poecie interesuje i zachwyca jego indywidualne, samorzutne ujęcie zjawisk; w innym znów uwielbiamy „poetyczne na świat wejrzenie“, jemu tylko właściwe, i bynajmniej nie pragniemy średniej arytmetycznej, którаby przedstawiała wyrównanie tego, co w każdym z osobna jest dla nas najcenniejsze, mianowicie: ich osobowości.

„W domu Ojca mego przybytków jest wiele“. Ludzkość posiada również wiele przybytkow filozoficznych, estetycznych i nawet pedagogicznych, i to stanowi właśnie urodę życia. A więc nie uniwersalną metodę, sprowadzającą wszystko do jednej miary i zakrzepłą w ciasnym konserwatyzmie nazwać możemy idealną. Gdyby wogóle można mówić o jakiejś idealnej metodzie, to musiałaby ona być harmonijną i giętką, logiczną a miękką, broniącą niezłomnie swych zasad, a jednocześnie umiejącą czynić ustępstwa na rzecz sprawy ogólnej Nie należy zapominać, że zmiany, zachodzące w układzie życia, wywierają wpływ i na charakter metody.

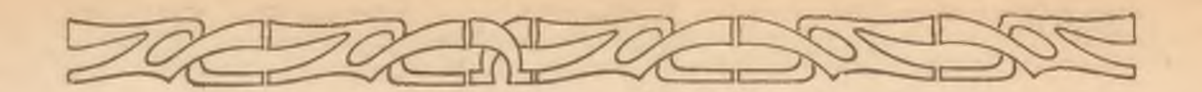
Byłoby conajmniej dziwne, gdybyśmy za podwaliny metody współczesnej brali zasady i przesłanki logiczne, któremi posługiwały się pokolenia dawniejsze.

Budowa instrumentów dzisiejszych różni się zasadniczo od narzędzi muzycznych dawnego typu.

A nawet gatunek ich odpowiada charakterowi środowiska, w którym wytworzone zostały.

Fortepiany słynnej firmy francuskiej Erarda o idealnie wyrównanych rejestrach, dźwięcznym dyskancie i lekkiej ruchomej klawiaturze w zupełności odpowiadają wrodzonemu Francuzom zamiłowaniu do brawury, lekkości, ruchliwości i elegancji. Skłonność zaś Niemców do zrównoważenia harmonicznego odbiła się na przewadze basu, głęboko zapadających się klawiszach i soczystym, śpiewnym tonie fabrykatów niemieckich.

Wskutek tego i technika Mozartowska różni się znacznie od maniery technicznej Liszta, która stała się wykonalną dopiero po wynalezieniu przez Erarda w r. 1825-ym mechanizmu z tak zw. podwójną repetycją. Ale nie dość na tem. Współczesny układ życia i warunków ekonomicznych nie pozostawia nam tylu chwil wolnych, ile ich posiadali — aż do zbytu — nasi przodkowie. My żyjemy w nazbyt przyśpieszonem tempie, nasz nienasycony mózg dąży do nagromadzenia jaknajwiększej sumy wiadomości. Specjalizacja nie odpowiada naszej współczesnej strukturze duchowej.



Przerzucamy się z przedmiotu na przedmiot, pchani nieugaszonem pragnieniem wiedzy, i wskutek tego nie jesteśmy w stanie poswięcić każdemu zosobna tyle czasu, ile tego wymaga. „Czas — to pieniądz“ stało się dewizą naszą, a stąd prosta droga do aktualnego postulatu: przy minimum pracy maximum rezultatów. Czas pędzi nas niepowstrzymanie, my zaś uganiamy się za nowemi metodami i na świecie niema i nie może być jednej, wszechogarniającej, niewzruszonej metody, któraby nie podlegała działaniu czasu a zarazem nie podporządkowywała się warunkom życia. Trzeba tedy pogodzić się z myślą, że stworzenie takiej metody leży poza sferą wszelkich możliwości. Ale jeżeli nie istnieje *taka* metoda, to nie znaczy bynajmniej, aby *żadna* metoda nie miała przynieść nam korzyści: *zupełnie bez metody* również obejść się nie możemy. Byłoby wprost niedorzecznością przypuszczać, że uczeń w rozwoju swym może być pozostawiony sobie samemu. Interwencja jest tu nieodzowna, i bez pomocy kierownika, t. j. osoby, posiadającej pewien zapas doświadczenia i wiadomości, proces rozwojowy odbywałby się niezmiernie wolno.

Regulować kroki na drodze rozwoju ucznia, od pierwszych poczynań aż do tryumfalnego pochodu mistrza — oto zadanie, stanowiące zakres obowiązków kierownika.

A więc posługiwanie się metodą, jest bądź co bądź koniecznością. Z drugiej jednak strony, jak zaznaczyliśmy, grozi ona zniewelowaniem różnic indywidualnych.

Możnaby mniemać, że pozostaje jedno tylko wyjście, mianowicie: tyle metod— ilu uczniów, co byłoby znowu reductio ad absurdum. Z praktyki wiadomo, że wszelka metoda bierze w rachubę nie pojedyncze jednostki, lecz całe grupy uczących się ludzi i jeżeli nawet w poszczególnych wypadkach, uwzględniając indywidualne cechy ucznia. robi pewne na rzecz ich ustępstwo i odchyla się od swych założeń, to odchylenia te są nieznaczne i nie zmieniają samej istoty rzeczy.

Jeśli zaś metoda może wywierać wpływ na całe grupy, to znaczy, że *nieświadomie* bierze w rachubę nietylko różnice indywidualne uczniów, ale i ich podobieństwa. I nie może być inaczej, albowiem ludzie pomimo znacznych różnic indywidualnych, mają jednak zarazem i wiele cech wspólnych.

Wszyscy ludzie umieją mówić, krzyczeć, kłócić się, śmiać się i płakać, wszyscy rodzą się i umierają, t. j. wszyscy pod względem przeważnej części swoich funkcji psycho-fizjologicznych są do siebie podobni.

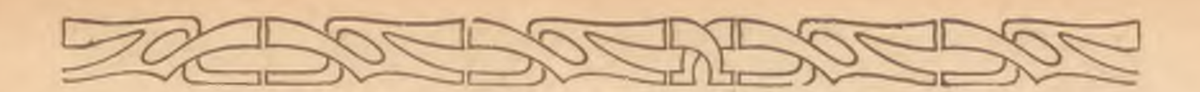
Tego też nie powinny metody ignorować: jeśli z jednej strony one muszą się liczyć z różnicami indywidualnej natury, to z drugiej powinny opierać się na cechach właściwych wogóle rodowi ludzkiemu.

A skoro tak się rzeczy mają, czy nie należałoby ustalić, aby to, co w zakresie jednej metody posiada *ogólny* charakter, rozciągnięte zostało na wszystkie metody, czyli innemi słowy, czy na punkcie określenia cech ogólnych wszystkie metody nie powinny zgadzać się z sobą? Nie dosyć na tem. Metody nie mogą poprzestawać na zgodnem tylko działaniu przy kwalifikowaniu cech ogólnych, lecz z chwilą ich określenia powinny one jeszcze ustalić jednolity sposób leczenia. Skoro takie a takie cechy właściwe są wszystkim uczniom, to rozwijać je trzeba w jednaki mniej więcej sposób. Jeżeli, uwzględniając różnice indywidualne, metody mogą kierować się inicjatywą osobistą, to z chwilą określenia cech ogólnych wchodzą w grę normy, które winny obowiązywać wszelkie metody. Wynika stąd, że *metody nie powinny poprzestawać na różnicowaniu uczniów na podstawie ich wyłączności indywidualnej, gdyż i cechy ogólne odgrywają rolę niemniej ważną.*

Oprócz tego *skoro określone zostaną cechy ogólne, metody winny kierować się nie przygodnemi, oddzielnemi prawidłami, lecz trzymać się norm obowiązujących wszystkich i każdego zosobna, zawsze i we wszelkich wypadkach.* Musimy umieć znaleźć w różnorodności — jednorodność, aby jedność, jak mówił Leonardo da Vinci, przebłyskiwała w różnorodności, jak promień w kryształach.

Jakież cechy podobieństwa wobec tego właściwe są uczącym się grać na fortepianie? Gdy znajdziemy odpowiedź na to pytanie, wówczas łatwiej nam przyjdzie, oczywiście, znaleźć i *ogólny* sposób dla *wyzyskania* tych cech wspólnych i dla ustalenia *ogólnie obowiązującej normy.*

A więc, jakież cechy ogólne właściwe są uczącym się grać na fortepianie? Sprobujemy znaleźć na to odpowiedź nie prostą drogą, lecz okólną.



Wszyscy ludzie poruszają się w jednakowy sposób, podług jednego wzoru Ten wzór dany został raz na zawsze przez największego mistrza naszego — Naturę i od wieków jej prawa stały się regulatorem naszych czynności życiowych.

Natura, uznając istnienie *różnic* indywidualnych, troszczy się jednocześnie o wyposażenie ludzi w *cechy ogólne*.

Wszystkim ludziom właściwa jest zdolność ruchu, i wszystkie czynności ruchowe odbywają się według powszechnego, ogólnego prawa, ustanowionego przez mądrą Opatrzność. To niezłomne prawo ruchu nie uznaje żadnych wyjątków, a jeśli czasem znajdą się poszczególne przypadki odchylenia, to są one tak drobne, tak nieznaczne, że nie są w stanie wpłynąć na to, by usunąć ludzi z pod działania ogólnego prawa przyrody. Czy możemy w takim razie przypuścić, aby Opatrzność w swych mądrych zarządzeniach przeoczyła fakt wynalazienia fortepianu?

Czy nie byłoby naiwne, a zarazem zuchwalcze przypuszczać, że grający na fortepianie nie podlegają *powszechnemu prawu natury*, że ruchy ich powinny odbywać się podług zasad innych, nawet sprzecznych z tem prawem? Jeśli takie przypuszczenie jest nonsensem, to mamy tylko jedno wyjście: wzorować się na przykładach Natury.

Rozpatrzymy tedy, co stanowi istotę *prawa ruchu*.

(D. c. n.)

Korespondencje.

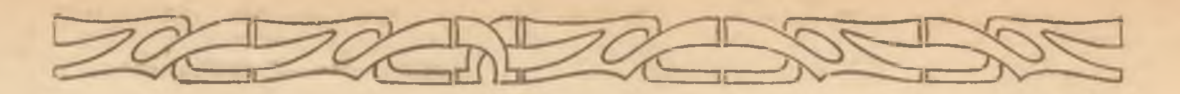
Łódź, w listopadzie.

Znaczenie koncertów popularnych, jako kształcących i urabiających do słuchania muzyki nietylko młodzież, ale i szersze warstwy publiczności, nieuczęszczającej na wieczory symfoniczne, jest tak ważne, że koncerty te powinny być niemal „okiem" w głowie zarządu instytucji Ł. O. S., która przez nie właśnie może się stać popularną. Otóż ta zakreślona akcja wychowawcza, podjęta z umiłowaniem sprawy i świadomością celu jeszcze w ubiegłym sezonie, zaczęła się staczać na manowce. Po pierwszym popularnym koncercie nastąpił drugi, ale już zgoła odmienny charakter mający, program bowiem tego koncertu zawierał w treści I-szą symfonję i koncert Es-dur Beethovena z udziałem solisty p. Edw. Sterlinga z Warszawy. Okoliczność ta wywołała nawet wymianę zdań w prasie, a życzliwe uwagi krytyki zdziałały, że następne popularne koncerty zaczęły już bardziej kroczyć po ścieżynie postępu.

Na wielkich koncertach poniedziałkowych były grane symfonje Cezara Francka D-moll, Beethovena VII-ma pod dyr. Bronisława Szulca oraz Brahmsa II-ga pod dyrekcją Emila Młynarskiego.

Daleki jestem od twierdzenia, że pałeczka dyrygenta jest tą różdżką czarodziejską, która może po dwóch lub trzech próbach zdoła przekształcić aparat orkiestrowy. Przyznać jednak trzeba, że dyr. Młynarski wniósł tyle pierwiastków ożywczych w interpretację dzieła, że owa żywiołowa bezpośredniość zniewoliła orkiestrę do poddania się jego suggestywnej mocy.

Z nowości usłyszeliśmy „Polonję" Edwarda Elgara, którą dyr. Młynarski przywiózł z Londynu. „Polonja" zawiera kontrapuktyczne zwoje z tematów naszych pieśni narodowych, opartych głównie na hymnie „Z dymem pożarów". Końcowy ustęp, intonujący „Jeszcze Polska nie zginęła" publiczność uczciła przez powstanie z miejsc, co spotęgowało wrażenie i uczyniło wieczór wyjątkowym ze względu na osobę dyrygenta (gościa z Warszawy). Kompozycja Elgara jest przy całej pomysłowości dość blada, a z obrobienia tematów można odczuć, że pisał ją cudzoziemiec. Bądź co bądź utwór ten może stanowić ozdobę koncertów popularnych, gdyż, poza słabą



„Polonją“ Wagnera, nie mamy dzieła w wielkim stylu w tym rodzaju. Dziwić się należy, że przy bogatej plejadzie przedstawicieli „Młodej Polski“ w muzyce, przeważnie obcokrajowcy przyczyniają się do wzbogacania literatury na tematy naszych pieśni narodowych, które w tych cudzoziemskich szatach nie czują się *„jak w domu“*.

Z solistów, dopełniających programy koncertów symfonicznych, słyszeliśmy: Adama Dobosza, który czarował ekspresją frazesu w kilku arjach operowych; Józefa Schwarza (pianistę), który przy technice dominującej starał się zabłysnąć grą jaknajefektowniej, i to mu się udało; Juljana Birnbauma (wiolonczelistę), którego ton nic nie stracił na swojej krasie; wreszcie małego Adasia Frydmana którego występy publiczne mogą wypaczyć i zmarnować. Dziwić się należy, że wśród całego szeregu t. zw. „Kriegs-miljonerów“ nie znalazł się dotąd żaden, któryby okazał się chętnym do dopomożenia temu wielce utalentowanemu, a pozbawionemu środków dziecku.

F. Halpern.

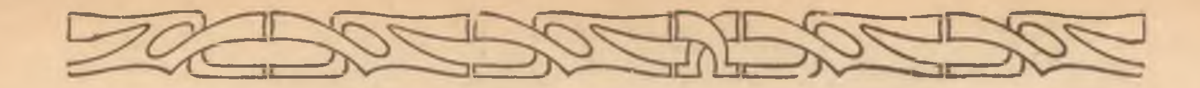
Z Filharmonji.

Sezon bieżący w Filharmonji Warszawskiej, choć niespełna dwa miesiące dopiero trwający, jest bezwątpienia próbą zreformowania tej instytucji i zepchnięcia jej z martwego puktu, na któróm tkwiła w ostatnich latach swojej działalności. Stwierdzić wystarczy, że w ciągu tak krótkiego czasu na koncertach filharmonicznych wykonaną została znaczna ilość dzieł nowych, lub też odgrzebanych z kilkoletniego zapomnienia.

Wieczór inauguracyjny poświęcony został twórczości kompozytorów polskich. Usłyszeliśmy po raz pierwszy efektowną „Intradę“ Maszyńskiego pod względem formy i treści na wzorach klasycznych opartą, a z dzieł znanych już poprzednio koncert C-moll Melcera, „Fantazję Polską“ Paderewskiego, oraz poemat Różyckiego „Anhelli“. Solistą koncertu był wielkiej miary artysta prof. Melcer. Dyrekcja spoczywała w ręku p. Birnbauma.

Po wieloletniej nieobecności ukazał się na estradzie p. Młynarski ongi pierwszy kapelmistrz i jeden z współtwórców Filharmonji. Dotychczas odbyły się dwa koncerty pod jego dyrekcją. Na pierwszym wykonana była „Patetyczna“ Czajkowskiego, „Step“ Noskowskiego i „Polonja“ Elgara, na drugim—szereg fragmentów wagnerowskich. Oba te wieczory dowiodły, iż p. Młynarski jest muzykiem dużej miary i talentu. Wykonanie utworów posiadało spokojną linję dynamiczną. Dyrygent nie pozwala sobie ani na chwilę na improwizację, lub przekazanie inicjatywy interpretacyjnej orkiestrze. Panuje on nad nią i czuwa bezustannie, żądając technicznego odtworzenia treści utworów w myśl swego indywidualnego pojmowania. Fraza muzyczna wytrzymywana jest przez niego z niezwykłą dokladnością rytmiczną, jak i w zastosowaniu tempa utworów. Brzmienie tutti rozplanowane jest doskonale na poszczególne grupy orkiestrowe, koloryt zas wydobywany z dużą dbałością, bez nadużywania zbyt jaskrawych efektów.

Z liczby koncertów abonamentowych odbyły się dotąd trzy; na dwóch pierwszych (o trzecim pomówimy następnym razem) wykonane zostały poematy: „Uczeń Czarnoksiężnika“ Ducasa, „Popołudnie Fauna“ Debussy'ego, oraz dzieło Nowaka (kompozytora czeskiego) pod tyt. „W Tatrach“, owiane tchnieniem szczerej poezji. W szeregu nastrojów muzycznych odtwarza poemat Nowaka stany natury i jej zmienny, kapryśny koloryt. Jest w utworze Nowaka skupienie, duża wrażliwość i kultura artystyczna, wyrażone swobodnie i bezpośrednio. Solistą pierwszego koncertu abonamentowego był Józef Śliwiński. Dał on się słyszeć następnie w dwóch recitalach, na których wykonał cały szereg dzieł Beethovena, Brahmsa, Chopina, Schumanna i Liszta. Śliwiński potrafi być głębokim wskrzesicielem ducha i treści utworów romantycznych a w szczególności Chopina. Ton pianisty jest jednym ze środków, jakiemi, osiąga on wyraz, a dźwięczność i rozmaitość brzmienia nadają grze jego od-



rębny i fascynujący koloryt. Interpretacja artysty nawskroś swobodna, nie zawsze zgodna z zasadami tradycji i akademizmu, posiada momenty niezwykłej siły i polotu. W całym szeregu dzieł Chopina wykazał Śliwiński, że twórczość naszego poety tonów stanowi dziedzinę mu najbliższą i najbardziej umiłowaną. Wzniósł się on w utworach tych na najwyższe szczeble odtwórczości i porwał słuchaczów bezpośredniością i szczerością wykonania. Sonata i drobne utwory Liszta odegrane były z olśniewającem zacięciem wirtuozowskiem. Na drugim abonamentowym koncercie symfonicznym wystąpił znany już z poprzedniego sezonu wiolonczelista Földesy i wykonał koncert Lalo, na drugim zaś swoim występie (niedzielny koncert popołudniowy) odegrał po raz pierwszy u nas koncert d'Albert'a oraz warjacje Roccoco Czajkowskiego. Biegłość palcowa Földesy'ego jest jedyną w swoim rodzaju, emisja tonu zaś i smyczkowanie posiadają lekkość i swobodę iście skrzypcową Nieco zewnętrzny temperament artysty ma zakrój efektowny, utrzymany zawsze w wykwintnym salonowym stylu Symfonja „Faust" Fr. Liszta w wykonaniu starannem pod dyrekcją p. Z. Birnbauma oraz uwertura Scheinpfluga dopełniły programu II-go abonamentowego koncertu. Na zwykłych koncertach symfonicznych piątkowych i niedzielnych popołudniowych odtworzone dotychczas zostały: II, V i VI symfonja i Fantazja na chóry, fortepjan i orkiestrę Beethovena, symfonja Fantastyczna Berlioza, II-ga symfonja Brahmsa, oraz symfonja D-moll Francka. Pozatem usłyszeliśmy Rapsodję hiszpańską Rimskiego Korsakowa, „Wyspę umarłych" Rachmaninowa, muzykę baletową do „Prometeusza" Beethovena, „Mazepę" Liszta, „Phaeton" Saint-Saënsa, „En Sagę" Sibeliusa i wiele in. P. Drzewiecki i Śmidowicz wykonali 2 nieznane u nas koncerty fortepjanowe, pierwszy Fr. Brzezińskiego, drugi — rosjanina Bortkiewicza. Obaj wykonawcy wykazali zalety pierwszorzędnych wirtuozów, oraz nieprzeciętnych muzyków. Posiadają oni odwagę przełamania zasad konwencjonalnego programu, a inicjatywie ich w tym kierunku należy szczerze przyklasnąć. W kompozycji Fr. Brzezińskiego dominuje zręcznie obmyślana i skonstruowana forma, ładny koloryt orkiestrowy, oraz świadome zastosowanie środków technicznych. Koncert Bortkiewicza posiada rozmach i fantazję, lecz treść jego jest raczej zreasumowaniem wpływów, jakim uległ młody kompozytor, niż wyrazem jego osobowości. Oprócz pp Drzewieckiego i Śmidowicza słyszeliśmy także Janinę Familjerównę w koncercie Es-dur Liszta i Es-dur Beethovena. Środki, jak i wyraz gry pianistki są doprowadzone do nieprzeciętnej doskonałości artystycznej. Posiada ona bezsprzecznie wyróżniające ją walory pianistyczne, a w treści podlega wciąż ewolucji i krystalizacji artystycznej.

Z innych pianistów wspomnieć należy p. Ottawową (koncert C-moll Beethovena) oraz p. Dymmka (koncert B-moll Czajkowskiego), który wystąpił wspólnie z bratem, skrzypkiem (Fantazja szkocka Brucha) na koncercie popołudniowym. Obu braci charakteryzuje sympatyczna powaga i muzykalność. Posiadają oni już solidną i wyrównaną technikę, a przy wzbogaceniu swej wrażliwości i większej swobodzie środków osiągnąć mogą dodatnie rezultaty artystyczne. Na koncertach popołudniowych wystąpili również skrzypek p. Aust, wiolonczelista p. Gocłowski i niezrównana śpiewaczka estradowa p. Comte Wilgocka (arja z „Wolnego Strzelca" Webera).

Poranki niedzielne odbywają się pod kierownictwem p. J. Oziminskiego. Wykazał on, jako dyrygent, solidną wiedzę, umożliwiającą mu opanowanie treści utworów o różnej fakturze muzycznej; zbywa mu tylko na polocie. Z poranków jeden poświęcony był Chopinowi i Moniuszce, jeden Karłowiczowi, jeden Griegowi, pozatem odbyły się 2 poranki poświęcone rozwojowi historycznemu muzyki polskiej. Usłyszeliśmy szereg dzieł, począwszy od Bogurodzicy aż do Moniuszki i Noskowskiego. Poranki te mają za zadanie zapoznać ogół młodzieży naszej z ewolucją polskiej twórczości muzycznej i są licznie przez nią uczęszczane. Udział w nich brał chór rorantystów i solistów pod dyrekcją p. Kazury. Wykazały one duże postępy w dziedzinie frazowania i dynamiki, co jest zasługą wytrwałości ich kierownika. Na porankach tych wystąpiły jako solistki: pianistka p. Zofja Ciborowska i śpiewaczki pp. Stokowska, Kramerówna, Falkówna, Kozłowska i Zmigryderowa. *M. C.*

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54 — Telefon 266-07